

Differenz

Revisa internacional de estudios heideggerianos y sus derivas contemporáneas

Nº 0: *Semblantes*. Julio, 2014. ISSN: 2386-4877
[pp. 10 – 21]

La mano y la mirada

Félix Duque

Universidad Autónoma de Madrid

¹¿A quién no le han dicho alguna vez algo así como: “Mira: las cosas, hablando francamente, son como son”? Admirable concisión del lenguaje cotidiano. El núcleo esencial de la historia de la metafísica se encuentra recogido en esa declaración *de principios*.

“Mira” mienta, ciertamente, la primacía del sentido de la vista para la captación de los objetos del mundo, de esta manera ópticamente separados, independientes de hablante y oyente (¡qué sofoco sería vivir apretujados en un mundo basado en el tacto y el olfato!). Pero apunta también y sobre todo a la necesidad de trazar un *territorio* y un *horizonte abierto* (el cierre ideal de cuanto abarca la vista) en el cual y en vista del cual puede ser dicho abiertamente que *las cosas son así*. Así que el realismo que esta creencia en el ser de las cosas supone se halla ya *a priori* esencialmente corregido por esa donación de sentido mentada por la mirada directriz del sujeto imperante, gracias a la cual la atención del sujeto obediente puede luego centrarse *intencionalmente*, particularmente, en tal o cual cosa.

Y hemos visto también que cuando el hablante quiere decir algo con *sinceridad* advierte que va a hablar *francamente*. Lo primero que llama la atención es que esa desinhibida sinceridad

1. Este ensayo debía formar parte de un volumen coordinado por el Prof. Manfred Riedel, de Erlangen, pero su muerte en 2009 frustró el proyecto (de ahí las numerosas alusiones a términos en alemán y la dificultad de eliminación de esos rastros “originales”, por lo que pido disculpas de antemano). Valga esta publicación, ahora de vuelta a la lengua materna, de homenaje tardío a la figura del llorado filósofo. El artículo es, por lo demás, una versión abreviada, modificada y actualizada de mi introducción a la edición trilingüe de M. Heidegger: *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio*, y *El arte y el espacio* (Universidad Pública de Navarra. Pamplona 2003; pp. 13-58).

o, mejor, esa “franqueza” (o *Erschlossenheit*)² es tomada tranquilamente como si fuera equivalente, nada menos, al horizonte esencial de inteligibilidad de las cosas. Ahora bien, y por un lado: si ese “estar en franquía” (*erschlossen sein*) apunta a la “decisión” (*Ent-scheidung*) de un “estar abierto” (*offen sein*) a lo que las cosas son, estando en cada caso lo que uno dice o piensa en *concordancia* con ellas, tendremos entonces en nuestras manos la venerable concepción de la verdad como *adecuación* de la mente a la cosa, propia del *realismo metafísico*: estoy en la verdad si dejo que las cosas sean como son, limitándome a *mirarlas*, y a hacer que el otro las mire sin prejuicios. Basta con *mirar*. Pero, por otro lado, si es mi franqueza (mi “acción de abrir”) la que decide de que las cosas sean *tal como* son, la concepción que está operando aquí es la del *idealismo*. Es la subjetividad la que de antemano dispone para lo ente posición y relación, peso y medida. Su expresión seguramente más pura se halla expresada según Husserl, el maestro de Heidegger, en el *principio de todos los principios*, así enunciado: “*Toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; todo lo que se nos brinda originariamente* (por decirlo así, en su realidad corpórea: *leibhafte*) *en la “intuición” hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de los límites en que se da.”*³

Repárese en que, aquí, quien “manda” no es lo “dado”, sino la *intuición* en que ello originariamente se da, y en los límites y al modo en que se da; y ello quiere decir que la subjetiva “acción de dar sentido” (*Sinngebung*), por más que sea desde luego trascendental y no individual, es previa a toda “donación” (*Gabe*). Con lo cual, a lo que se *ve*, hemos vuelto desde luego (como si de un círculo se tratase) al inicio de nuestra triple sentencia: la expresión “hablando francamente” (*offen gesagt*) remite a “mira” (*schau mal*⁴). Y lo que hay que mirar son las cosas *sicuti sunt*, siendo este “como” (“*als*”: “en cuanto que”) la “franquía” (*Offenbarkeit*) despejada (*er-öffnet*) por aquel que sabe mirar, es decir por quien se cuida de manera *circumspecta* (*umsichtig*) de la cosa misma.

Y bien, en lugar de intentar “escapar” de ese círculo, ¿no será conveniente saber introducirse en él, haciendo notar por lo pronto que, sin él, ni las cosas serían así o asá, ni el hablante sería él mismo? (por cierto, como tampoco lo sería el oyente). Pues, ¿qué quiere decir en definitiva: “ser sí mismo” (*Selbstsein*) sino un *estar* una y otra vez *de vuelta*, repetida ésta (*mal*), a cada

2. *Sein und Zeit* (= *SuZ*). Max Niemeyer. Tubinga 1993¹⁷ (aquí, p. 75). J. Gaos vierte el término como “ser abierto” (F.C.E. México 1951, p. 89), mientras que J.E. Rivera prefiere inventar el neologismo “aperturidad” en su traducción de la obra (Editorial Universitaria. Santiago de Chile 1997, p. 102). El verbo correspondiente: *erschliessen*, es de uso corriente en alemán, y significa: “abrir” (enfaticando el carácter de “hacer o dejar ver” algo antes cerrado, o de “despejar” algo para poder ver otra cosa). Por eso no me parece mal acudir al efecto al castellano ordinario, y verter esa cualidad de dejar algo en franquía como: “franqueza” (como en el giro *jemandem sein Herz erschliessen*: “abrirle a alguien su corazón”).

3. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, § 24 (F.C.E. México 1962, p. 58).

4. Como es sabido, *Anschauung* se vierte en español comúnmente como “intuición”.

golpe de mirada? (*schau mal!*). Según esto, “ser sí mismo” sería paradójicamente llegar a volver a entrar (*eingekehrt sein werden*), y en cada caso (*jedesmal*), en la cosa de que se trata. Pero llegar a entrar, ¿de qué modo y manera? ¿Dirigiéndome a su encuentro, encontrándome en ella, o quizá entrando en su intimidad, o sea: *intimando* con ella? En alemán, diríamos: *dazu, dabei, darin*. En cualquiera de estos casos, como se ve, la orientación, la localización o la intención viene siempre acompañada por el prefijo *da*: la pro-puesta antecedente a todo sentido. De ahí (*daher*: otra vez el prefijo *da*), que “ser”, por lo que hace al hombre (o sea, por aquello que literalmente *hace* al hombre en cuanto tal), que “ser” *en cuanto* (*als*) hombre signifique *Da-sein*, o lo que es lo mismo: “ser franco, en cuanto estar a lo abierto, re-suelto (*offen, er-schlossen da sein*). Ello, en el caso de que seamos capaces de *pararnos a pensar* el mundo “administrado” en el que *uno* parece estar inserto, y nos atrevamos en cambio a remontar (*verwinden*) la corriente que nos lleva hacia delante: *prorsus*, en la prosa de la vida.⁵ *Da-sein*: es decir, centro de perspectiva, sí; pero un centro a su vez *centrado*, o sea: arrojado y desfondado. De ahí viene la imposibilidad –para empezar, “existencial” (*existentiell*)– de vernos por así decir como desde “fuera”, de localizar el supuesto lugar: el *da* o “ahí” en el que estaríamos, más acá o más allá de otras cosas.

Y de este modo, burla burlando, vamos pacientemente despejando tan corriente imperativo: “Mira”. Quien abre así el campo de lo que hay que mirar, ofreciéndolo al otro *ser* que está *ahí conmigo* (*Mitdasein*), no pretende desde luego, en absoluto, introducir al otro en su propio punto de vista (tal pretensión sería fanatismo), y menos meterlo dentro de lo por ese punto enfocado (ya el mero intento de ello sería inmoral, pues que anularía la libertad de quien está conmigo). Y sin embargo, este mi ser que está ahí no puede dejar de tenerse por centro y punto de referencia de todo lo circundante, en cuanto por él aclarado, iluminado: he aquí el origen de la famosa *lumen naturale*. Pero de la misma manera que no hay *lumen* (esto es: foco lumínico) sin *lux* (o sea, sin la invisible claridad que deja que todo salte a la vista), así también vienen las cosas a presencia porque la “luz de la razón” se expande por un territorio ya de antemano predispuesto como el *Da* del ser⁶. Del ser, no del hombre.

Por eso señala Heidegger, ya en 1927, que si el *estar humano* se halla aclarado, (*gelichtet*) en sí mismo, despejado como en el cielo se despejan las nubes, ello se debe a que: “él mismo es el

5. Sobre esta difícilmente remontable cotidianidad ha meditado Manfred Riedel en términos tan precisos en el original como difícilmente traducibles en español: “Eso que nosotros empleamos en el día a día del pensar empíricamente culto y desmembrador (*des historisch gelehrten, zergliedernden Denkens*): la prosa, es en su sentido genuino (*eigentlich*) el habla, que, de allí de donde vino, va recta (*geradeaus*) en su curso delante (de *prorsa*, sc. *oratio*, de *prorsus*: vuelta hacia delante, derechamente) (*geradehin*).“ (*Hoffnung und Dank*; en: H. Seubert (Hg.), *Verstehen in Wort und Schrift. Europäische Denkgespräche – Für Manfred Riedel*. Böhlau. Köln/Weimar/Wien 2004, p. 27.

6. Observación para los aficionados al parangón con otras posiciones filosóficas: ésta es la *torsión* a que Heidegger somete el carácter *ideal*, subjetivo, del espacio y el tiempo en Kant.

despejamiento (*die Lichtung*)". Es ciertamente el despejamiento: "pero no producido", añadirá en su *Handexemplar*, al margen.⁷ Por demás, un intento desesperado de corregir una posición ya desechada, sin que se note demasiado. Pues, en verdad, en el *Dasein* más bien *hay, se da Lichtung*, el claro (*die Helle*) por el que las cosas remiten unas a otras, donde ellas guardan las distancias, mas también en donde ellas se solapan, se ocultan y se destruyen y se generan entre sí. El ser del hombre es el *ahí* de la *Lichtung*; y ha de cuidar de ésta, manteniéndola francamente, abierta y en franquía.

¿Con qué abre el despejar, y cómo cuida de esa re-solución? ¿Acaso con los ojos? No. Éstos llegan siempre demasiado tarde: los ojos sólo ven (en) lo abierto, desatentos en cambio a aquello que permite la apertura. Los ojos sirven para vigilar y castigar, para guardar las distancias y programar contactos y lejanías. Se dan en lo abierto. Pero ellos mismos no abren el campo despejado (aclorado y aligerado: *gelichtetes Feld*); dicho de un modo más común, y por tanto más impreciso: no son los ojos los que abren el mundo, en cuanto puesta en franquía del orden y disposición de lo ente en total.

El campo se abre con la *mano*, con los útiles que a ella se amoldan, y en los que ella, prolongándose, es. Afirmación ésta de largo alcance, difícil de comprender cuando uno está empapado de presupuestos filosóficos tradicionales y, sin embargo, sencilla, con tal de que atendamos a la *génesis* de la cotidiana primacía de la vista. Pensamos, en cambio, en un Ojo desnudo, "representante" de cualquier hombre, que procedería *como si* no le afectase en absoluto la contemplación de... cualquier cosa. ¿De dónde viene ese Ojo? Naturalmente, de la conversión general e in-diferente de la *circumspección* (*Umsicht*), del preocupado mirar en torno, según procede comúnmente el ojo humano. Esa circumspección es literalmente *arrojada ahí fuera*, puesta por delante... de todos, y de cualquiera: *espacializada*, en suma. ¿Por qué razón? Pero aquí no vale adelantar razones, porque todas ellas surgen del empleo de una señalada *manera* (aquí, tanto el castellano como el francés *manière* remiten mejor a la "cosa misma" que *Weise*, cuyo origen: fr. *guise*, "guisa", delata ya un cierto doblez de "arbitraria voluntad" o de "apariencia").

Como se puede apreciar, el lenguaje es obstinado, y no se deja *manipular* tan fácilmente. Lo que para un español está ahí delante, presente, está para un alemán *vorhanden*: "delante y antes de la mano". ¿Qué demonios pinta aquí la mano? Pinta, dibuja y diseña... un mundo. La mano muestra, es *deíctica*. Punta del *Da* del ser, la mano deja ver lo que está aquí, allí, allá o

7. *Sein und Zeit. Gesamtausgabe*. V. Klostermann, Frankfurt/M. 1977; GA 2,177 (corresponde a *SuZ*, p. 133): "despejado en él mismo *en cuanto* ser-en-el-mundo, no en virtud de otro ente, sino de manera que él mismo es el despejamiento." (Observación marginal b: "pero no produce" [*aber nicht produziert*]).

acullá. Muestra y guarda las distancias. ¿Por qué? Porque todos necesitamos, de las cosas y de los otros, que haya un *respeto* (*Rücksicht*). O por mejor decir: un “mirar-desde”, un *respecto* (*Rück-Sicht*). Un lugar desde el que mirar... gracias a la mano.

¿Qué es la mano? ¿Inmediata *a priori* como el espacio? ¿Pero cómo va a haber una mano *a priori*, o sea, dada *de-ante-mano*? ¿Diremos que es una cosa –desgajándola idealmente de mi cuerpo–? ¿Pero no es ella la que apunta a las cosas y las pone en su lugar? ¿Acaso será algo mediato, algo así como un *concepto* o *Begriff*? Pero cuando quiero representarme qué pueda ser eso de *Be-griff*, eso de aferrar algo con la “mano” de la mente, *cierro los dedos, plegándolos contra la palma de mi mano* (como en algunos inolvidables dibujos de Eduardo Chillida). Así que la mano no es nada inmediato, ni mediato. Es... la *mediación* misma.⁸

¿Y las cosas? Las cosas de verdad, no esas exangües abstracciones, esos fantasmas a los que llamamos “objetos”, “entes”, etc.: términos neutros que, vergonzosos de suyo, y aprovechados por nuestra parte, intentan ocultar... ¿qué, sino que cuanto se da en torno a mí, allí donde mi *Da* está volcado, me es provechoso o dañino, amigable u hostil para mí *mismo*, para que yo sea “Yo mismo”? Las “cosas” por entre las que, circunspecto y cuidadoso (*besorgt*), me muevo, no están simplemente “ahí delante... de mi mano”, sino que las tengo a la mano, *zuhanden*: la mano va hacia ellas, y ellas, a su vez, salen al encuentro de (*begegnen*) la mano, dentro siempre de una *totalidad de referencias útiles* (*Zeugganzheit*).

¿Quiere esto decir por ventura que Heidegger tiene una concepción *pragmática* de la existencia humana, y que él opina, por añadidura, que lo ente se resuelve en un estar *a la mano*, en beneficio (o perjuicio) del hombre? ¿Acaso estamos intentando denodadamente escapar del *prejuicio realista* (que “la cosa sea tal o cual”) y del *idealista* (que la cosa lo sea sólo “hablando francamente”), para caer en un pragmatismo más radical que el de Protágoras respecto a la percepción y el de Humpty-Dumpty respecto al lenguaje? En absoluto. Una sutil línea se insinúa, como un basilisco, por entre los fuegos cruzados de esas posiciones. *Es la línea del arte*. Una línea, como veremos, casi ahogada al nacer. Pero sólo “casi”, por fortuna.

En el ejemplar de mano de *Ser y tiempo* añade en efecto Heidegger una nota marginal *ad locum* que nos sitúa de golpe, por así decir, *in medias res*: “¿Por qué? ¡*eîdos – morphé – hyle!*, y sin embargo de *téchne*, ¡así pues, una interpretación ‘artística’!, ¡si *morphé* no tuviera el sentido de *eîdos, idéa!* (*Warum? eîdos – morphé – hyle! doch von téchne, also, künstlerische’ Auslegung! wenn morphé nicht als eîdos, idéa!*).”⁹ Tal habría sido la famosa torsión (por no

8. Obviamente, la mano es algo así como el “mascarón de proa” del navío que es el cuerpo vivo humano. Un mutilado apunta con su muñón. O en su defecto, apuntamos con la cabeza, con los pies. Todo nuestro cuerpo es un *apuntar*, un estar volcado en lo que no somos, y sin lo cual no seríamos.

9. *Sein und Zeit*. GA 2, 92, nota ‘a’.

decir “traición”) platónica, según la expone o, justamente, *interpreta* Heidegger en su *Doctrina de Platón sobre la verdad*.

¿Cómo se produjo tan espectacular giro? Es bien sabido que en la “metafísica de artista” de Platón, formulada en el *Timeo*, se supone que “por encima del cielo” hay un calmo “lugar” (justamente, el *tópos hyperouránios*), y que “por debajo de la tierra” se mueve, inquieto y turbulento, un “territorio” (la *chôra*); hagamos salir ahora a escena al *tertius interveniens*: en medio de las dos “regiones-enfrentadas” (*Gegenden*) se yergue orgulloso, vertical como el eje del mundo, un experto “ingeniero de obras públicas”: el *Demiourgós*, el cual, con la *mirada* fija en el mundo supraceleste y sus formas puras, sus *eidé*, las copia habilidosamente. Por cierto, es bien significativo por demás que el Demiurgo no creyera necesario (*chreía*) dotar de manos (*cheirôn*: ¡de la misma raíz!) al mundo, “al no hacerle falta agarrar ni repeler nada” (33d). Así es como surgen las cosas en esta mítica construcción del mundo. Y aquí tenemos también el origen de la consideración habitual del arte.

Pero, ¿cómo puede originarse de todo ello el sentido habitual con que consideramos el arte? Sabemos que Platón decretó que de su ciudad ideal fueran expulsados poetas y artistas plásticos (entregados a la *zoographía*, a la muerta descripción de lo viviente), ya que, según él: “la pintura y todo arte imitativo (*graphikè kai hólos he mimetikè*) hacen sus trabajos a gran distancia de la verdad”. Sólo que esta condena está dictada, literalmente, *por amor al arte*, o sea, por amor al único arte de verdad: el del Demiurgo, que imita paradigmas, y no cosas sensibles. ¿Para qué imitar luego a éstas, desviándonos así aún más de la verdad? En términos más actuales, podríamos decir que lo que Platón condena es el arte figurativo, *representativo*, mientras que tendría por superfluo e innecesario un arte significativo, o mejor: *simbólico*, capaz de captar en las cosas su contenido de verdad, el reflejo de su *eîdos*. Porque aquí, en el mundo, las cosas no son *como son*, sino que remiten a la manera en que deberían ser, si estuvieran en su *locus naturalis*.

Ciertamente. Pero, ¿debemos rechazar por ello la oportunidad de *imaginarnos* -si no en las cosas vistas, sí al menos en acontecimientos y situaciones *posibles* elevados a lenguaje-modelos sensibles que obren, sin embargo, de “puente” entre la baja y caduca realidad y el paradigmático orden celeste, divino? Para Aristóteles, tal artista de la imaginación (de la configuración: *Einbildung*) ciertamente existe; de este modo, el Estagirita modifica en profundidad la concepción platónica de la *mímesis*, colocando de este modo al *Poietés*, al Poeta, por encima incluso del Demiurgo (aunque, desde luego, también Platón lo llame así: el *Hacedor*), ya que, si éste creaba el cosmos tal como es, el Poeta *dicta* a su pueblo cómo deben ser los hombres. He aquí pues, al parecer, la más alta significación del término *poíesis*, que significa, en principio: “acción de hacer” (*Schaffung*; no *Schöpfung*, en el sentido de *creatio*), de modo que el *Poeta* es el *hacedor* por antonomasia, hasta el punto de que sin ese hacer po[i]

ético, que implica por otra parte una genuina “acción de gracias” (*Dank-Gebung*), la filosofía misma, en cuanto “cuestión pública” (*öffentliche Angelegenheit*), sería imposible, como señala certeramente Manfred Riedel.¹⁰ Justamente por ello ha sido de antiguo el poeta ensalzado -en el sentido específico de creador de la cosa digna de ser dicha (*Sage*) en el lenguaje, y por ende de la “com-posición” y “articulación” de todo lo existente- como aquel que crea realmente “pueblo”, al dar nombre a lo humano y lo divino, separando y enlazando sus regiones.

Y sin embargo, la esencial contribución de Aristóteles no deja con todo de estar lastrada por un “humanismo” basado, en definitiva, en el deseo de superación *ideal* de esta realidad cotidiana, *mostrenca*, en nombre de otra más alta y siempre por venir, siempre *en deuda*. Por ello, el *Poietés* aristotélico no atiende tanto a la llamada del ser cuanto a la posibilidad *mimética* de erección de un mundo siempre *más* humano: “Puesto que la tragedia es imitación de hombres mejores que nosotros, hay que imitar a los buenos retratistas (*eikonographous*), los cuales, aun reproduciendo la forma particular (*idían morphèn*) y haciendo que se parezcan, los pintan con todo más hermosos”. (*Poëtica*. 1454b). Podemos considerar tal concepción como la expresión más acabada del arte *simbólico*, en cuanto que, en todo *sim-bolismo*, la descripción de una acción o un carácter va conjuntamente, se acuerda bien con (*sym-bállei*) un *eídos* que, en ellos, se da a ver como su *ad-spectum*: una concepción que llegará a su extrema cumplimentación en las lecciones de Hegel sobre *Estética*.

Y bien, ¿qué hará Heidegger? Curiosamente, dará la razón *suo modo* tanto a Platón como a Aristóteles. De un lado, repudia –al igual que lo hiciera el ateniense- el arte representativo, mimético. Del otro lado, y al contrario del Estagirita, rechaza también el arte simbólico, significativo: mas lo hace en nombre de la verdadera *poíesis*, ya que, en este arte de la *décadence*, el *Poet* (que no *Dichter*), lejos de dar nombre, de “condensar” (*dichten*) lo divino, intentará suplantarle mediante un recurso demasiado fácil a las convenciones de sus “estampas” *edificantes* (sean éstas mitológico-paganas, religioso-cristianas o propias del realismo socialista; todas ellas, signos, fenómenos de un mismo acontecer o *Geschehnis*, por no decir de un mismo suceso fatídico o *Verhängnis*).

El primer tipo de arte, el representativo, habría llegado hoy a un extremo exasperado, dado que la imitación no se ejerce ahora ya, ingenuamente, sobre las “cosas presentes”, sino sobre el ámbito axiomático de *constructos matemáticamente computacionales*, propios de la tecnificación planetaria. De ahí la audacia de encontrar hoy los rasgos propios del arte

10. “Mi vida cotidiana ha estado y sigue estando ocupada con el estudio científico, habiendo comunicado algunos resultados dignos de ser sabidos [...] en una prosa más o menos articulada. ¿Dónde queda allí el habitar poético? No en otra parte que en el amor juvenil a la poesía en su forma más pura: en la lírica, que es el único amor que, en mi avanzada edad, ha seguido creciendo vigorosamente en mi corazón. No se trata de amoríos, como algunos se piensan, sino de un matrimonio racional, de cuyos logros depende, tal como yo lo veo, la supervivencia de la filosofía, entendida como una cuestión pública de relevancia humana.” (*Hoffnung und Dank*; *op.cit.* p. 27).

mimético en la disolución misma de las cosas que están “delante de la mano”: *vorhanden*, quedando de este modo tan sólo la huella de su (re)construcción a partir, no ya de lo útil “a la mano” (*Zuhandenes*), sino de las máquinas que guían y dirigen la mano, y al cabo la sustituyen con ventaja. En una palabra, el arte mimético que nuestro tiempo “merece” sería, de seguir a Heidegger... ¡precisamente el arte propio de la técnica informática; por caso, la *infografía*!¹¹

Y por el lado simbólico, Heidegger –buen conocedor de Lutero– se une al buen luterano que fue Hegel para condenar como *idolátrico* todo intento de configuración sensible de lo divino (como el caso de los muy católicos *Nazarenos* del romanticismo católico tardío). Al cabo, una tediosa y mediocre repetición del episodio del Becerro de Oro. Puesto que lo divino *brilla por su ausencia*, el arte simbólico habrá de exponerlo, como si dijéramos, *de cuerpo presente*, ya sea como preparación de un “adviento terrestre” (como en la vanguardia futurista y en su secuela nacionalsocialista del *Kolossalismus*) o como recreación –nostálgica o paródica– de un pasado ya inane.

En consecuencia, Heidegger desenmascarará (no sin exageración, ciertamente) todo el arte moderno por su carácter de *re-presentación* (mimética o metafórica): “El arte europeo –dice– viene esencialmente distinguido por su carácter de *Darstellung* [exposición, presentación-ahí]. *Darstellung*, *eîdos*, hacer visible.”¹² ¡Hacer visible, o dicho en nuestra muy metafísica terminología: “¡Mira!” (*Schau mal!*)! No dejes nada sin escudriñar: atraviesa misterios, opacidades y resistencias. Y si no entiendes algo, deshazlo y rehazlo de acuerdo con los métodos analíticos y sintéticos de la tecnociencia moderna, ahora corregidos y aumentados infinitamente por la cibernética. Tal sería seguramente, de seguir a Heidegger, la voz seductora de la conciencia moderna.

Pero entonces, ¿debemos abandonar al arte a su suerte, como si no hubiera más posibilidad para él que la simbólica y la mimética? En absoluto. El arte, es decir, el arte *que procede de verdad* (diríamos, en alemán: *von der Wahrheit herkommende*), o sea: el arte *que lleva a la luz, que pro-duce* (*hervorbringende*) *verdad*, no presenta metafóricamente algo suprasensible, ni representa de manera realista nada: no expone, no *pone ahí fuera* (*dar – stellt*) algo (un significado ideal, por caso), sino que nos *pone* en el “Entre” (*Zwischen*) de las regiones enfrentadas: en ese delgado límite entre cielo y tierra en el que se da la convivencia humana: la vida social, la *pólis*; allí donde, más allá de la metafísica, late, desocultando lo ente en la

11. Véase *Der Satz vom Grunde*. (Curso del WS 1955/56). Neske. Pfullingen 1957, p. 41. Cf. también *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, donde Heidegger tacha las artes de nuestro tiempo como „como instrumentos informáticos gobernados y de gobernación“ (*gesteuert-steuernden Instrumenten der Information*), en evidente alusión a la *cibernética*; en: *Zur Sache des Denkens*. Niemeyer. Tübingen 1969, p. 64. Me he aproximado a una actualización del tema en *El ojo electrónico* (disponible en: espacio.postgradofilosofia.cl/wp-content/.../05/31el-ojo-electronico.not).

12. *Denken und Kunst* (1958); en: *Japan und Heidegger*. Jan Thorbecke Verlag. Sigmaringen 1989, p. 213.

ocultación del ser mismo, como ha subrayado vigorosamente Manfred Riedel: “El pensar heideggeriano proviene de lejos y apunta a la amplitud del gran ensayo consistente en volver a fundar sobre el arte el respecto, que la metafísica perdiera, del modo moderno del ser del hombre *para con aquello que es* a partir de la experiencia originaria de lo *bello*, tanto por lo que respecta al ser de la naturaleza como al de la historia.”¹³

Un mundo separa esta concepción de la del Demiurgo... y de su lengua secuela metafísica. No es el Hombre con mayúsculas (disfrazado de Padre Ingeniero y Arquitecto) el que copia de un lado y expone o construye esas *rationes seminales* en el otro respecto, sirviéndose diestramente del ojo y la mano, de la visión y del tacto, para sacar de esa coyunda un mixto en el tiempo, sino el que conjunta los dos ámbitos, el que deja que “tierra” *comparezca* en la justa medida de lo divino, el cual, por su parte, deja *aparecer* las cosas en su “conexión de significatividad” (*Bedeutsamkeitszu-sammenhang*).

Tal es la trascendencia del *poietés*, es decir del “hacedor” de ese lugar de apertura en el que la pugna entre medida y amplitud, cerrazón y angostura –que es lo que resuena en la conocida diferencia entre *morphé* y *hyle*¹⁴– es resuelta por la *mano* que escribe, por la que empuña el mazo o el pincel, o bien por la que levanta decidida la espada. El artista, el poeta y el pensador *llevan* ahora a decisión la verdad de lo ente. Pero no la *producen* (en el sentido –anteriormente citado por Heidegger– del *produzieren*). Claro está: para *productores* de apariencias (los nuevos *zoógrafos*), hay ya muchos candidatos, piensa Heidegger. Es la usurpación del *poietès* por parte del *technítes* moderno, del tecnocientífico, y de sus compinches: el político, el militar y el industrial, todos ellos girando en torno al Mercado: esos son los que deciden de un arte de masas, cada vez más condenado –como ya previera Hegel– a servir de *ornato* –nostálgicamente “clásico” – del orden establecido, o a hacer el juego pseudorromántico de la resistencia al mismo, siendo luego comprado *a buon mercato*, como trofeo de caza, por tres tipos *uniformados* de *potentados hipermodernos*: el periodista “crítico de arte” (en lugar del pensador), el *performer* multimediático (en lugar del artista), y el *leader* político, el gestor de la “opinión pública” (en lugar del estadista).

Y sin embargo, esa acerada crítica no hace que por ello comparta Heidegger la noción hegeliana del “fin del arte”. Y es que en la noción clásica del arte alienta –como puso de relieve Hegel– un poderoso deseo de *pureza*: lo bello viene así entendido como una “limpieza” y “purificación” (*kátharsis*) de lo humano, demasiado humano, o de la caducidad de las cosas terrenas. Muy al contrario, Heidegger exigirá que toda obra genuinamente creadora (en el señalado sentido de

13. Manfred Riedel, *Kunst als »Auslegerin der Natur«*. Böhlau. Köln/Weimar/Wien 2001, S. 136.

14. Si *morphé* es la Forma, la clara articulación que “salta a la vista” y se dispone “a la mano”, y *hyle* la oscuridad y cerrazón, la *silva* o bosque primitivo (ya Vico hablaba de la *ingens sylva*), resulta entonces evidente que Heidegger hable después con frecuencia de la (*Wald*)*Lichtung* como “claro del bosque”.

Schaffen) manifieste *in actu exercito* el “tachón” de su *originario* inacabamiento, de su íntimo fracaso. No por haber llegado a nosotros en ruinas, sino porque el arte y el pensamiento son faenas intrínsecamente *ruinosas*, fallidas conscientemente en su esfuerzo de presentar, no el Absoluto (como los románticos), sino el *resto irreductible*, la retracción o *Entzug* del ser *en lo ente*, al dejar que éste aparezca.

Arte, pues, diríamos, como *work in progress*...: pero progreso, avance de lo inacabado en cuanto tal, ya que en esa “ruina progresiva” se manifiesta la *sacra retracción* (*heilige Entziehung*) del ser: la indisponibilidad última que hace fracasar todo intento de “echar mano” de los útiles del mundo en torno. Ahora bien, precisamente en este sentido no es pequeña la función y el sentido que Heidegger otorgará a algunas señaladas manifestaciones del arte actual. Todas ellas tienen por lo demás —como podía ya preverse— un signo común: no son ni abstractas ni figurativas (objetuales, representacionales), sino... ¿cómo denominarlas?: *semiabstractas*. En la obra de Klee, de Cézanne, de Braque, de Heiliger, Arp y Chillida, pero también en la música de Stravinsky o en la capilla de *Notre Dame* de Ronchamp, de Le Corbusier: en todos esos creadores, y en sus obras, aprecia Heidegger cómo la salida a la luz de la imagen comporta, pone paradójicamente al descubierto el ocultarse, la retracción del ser, custodiando así el misterio. Por eso, en carta a Heiliger (el escultor que labrara un busto del filósofo) le dice que el “misterio” (*Geheimnis*) que mora en su *Werk-Statt*¹⁵ es el *Es ist des Seyns*, el “es del eseyer”. Una apreciación seguramente desmesurada, a la vista de las obras de Heiliger (sobre todo, cabezas de *Prominenten*, y del propio Heidegger: algo tosca e inexpresiva, por lo demás), pero que indica muy bien qué es lo que el pensador andaba buscando por entre los artistas contemporáneos.

Con todo, eso que él buscaba lo tenía al alcance de su mano. Precisemos: de su *otra* mano, la izquierda. En efecto, no es baladí recordar que Heidegger escribió todas sus obras en la antigua grafía alemana, de puño y letra (la mayoría de ellas fue mecanografiada posteriormente por su hermano). Una profunda conexión liga aquí al arte, entendido siempre por Heidegger como “obra manual” (*Handwerk*)¹⁶ y el pensar, literalmente escrito con la mano. Él mismo, sacudido “en lo más íntimo” por el testamento de Rodin, una transcripción del cual le había enviado Elisabeth Blochmann en 1932, dice de sí: “en el trabajo, mi humor (*die Stimmung*) ha sido siempre el mismo de quien trabaja con martillo y cincel.”¹⁷ El humor: la concordancia o acuerdo, digamos, de quien se siente *a tono* (*gestimmt*) con la cosa trabajada, hasta que la

15. Sin el guión separador, el término significa normalmente “taller” (en el caso del artista, “estudio” o “atelier”). Pero al descomponer la palabra tenemos, literalmente: “sede de la obra”, el *lugar* en el que ésta florece y se dona.

16. Así es como describió Petzet a Chillida, para convencer a Heidegger de que visitara la exposición de Zurich, a raíz de la cual vendría la colaboración: como un buen *Handwerker* (aquí, no “artesano”, simplemente, sino: “trabajador manual”).

17. Carta de 5 de octubre de 1932. *Briefwechsel*, p. 54s. Para la interpretación de *Stimmung* como “humor” (ingl. *mood*) remito a mi: *En torno al humanismo*. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk. Tecnos. Madrid 2006².

mano del artista se “funde” por así decir con la obra misma, de manera que la “cosa” deja de ser un objeto concreto, mostrenco, para tornar al sentido original del término, en alemán... y en castellano: *Ding* en cuanto *thing*, “asamblea”, reunión de hombres en torno al botín ganado en la batalla u obtenido por donación de los miembros del clan o *Sippe*; o bien, *cosa* en cuanto *causa* (en latín): la reunión en la que se juzga o falla un acto humano en situación, como cuando se dice de algo que se ha hecho por una “buena causa”, o se habla de los “encausados” en un juicio. “Cosa” pues como *religación*, como vuelta a unir lo separado... por la teoría (dirigida a cosas que están ahí fuera, ante la mano: *vorhanden*) y por la praxis (útiles a la mano, *zuhanden*).

Pues bien, a propósito de la colaboración con Chillida para *El arte y el espacio*, a Heidegger le fue dado por el escultor uno de los dones más altos: la facultad de *enlazar* a través de la propia mano (pero guiada por la “buena mano” del artista) la *escritura* y la obra de arte, al enseñarle el escultor a grabar su caligrafía en la piedra litográfica. De este modo, en el mismo acto se unían el pensador y el artista plástico. Algo, insisto, que no puede ser considerado en absoluto secundario para quien ha ligado íntimamente mano, escritura y lectura... en el *manuscrito*.

Ahora bien, el pensar y el obrar artístico, *mancomunados* pues en ser ambos *Hand-Werk*, “obra manual”, ¿no tendrán acaso lugar hoy, en este mundo de la técnica planetaria en la que todo está *emplazado* como una “existencia-en-plaza”? No tienen, en efecto, *lugar*. Pero ellos, resistiendo, *dan lugar*. Lugar a la serena *expectativa*, al estar *aguardando-hacia, y contra*, como deja ver “eso” que se agazapa tras el término alemán *Gegenwart*, el “presente”. Son esas obras las que se tornan en *cosas-lugares*, como se dice espléndidamente en *El arte y el espacio*: ellas las que abren caminos, espacios, *vanos* por los que otear el viento del ser adviniente. La tarea del arte *de resistencia* es pues la misma que la asignada al pensar meditativo: “En lo im-poético, pensar lo poético”. Así hablaba Martin Heidegger en 1970, pocos meses después de su encuentro con Eduardo Chillida.¹⁸

Pero, ¿por qué eligió precisamente a Chillida, no tanto como interlocutor, cuanto como compañero en la *obra manual*? Creo que ello se debe a que es precisamente en el escultor vasco donde el arte deja de ser una controversia (*Auseinandersetzung*) con el espacio para dejar ver, para dejar ser al *espacio-tiempo* mismo: la misteriosa revelación (*Offenbarung*) del “acaecimiento propicio” (*Ereignis*). Las obras de Chillida no sólo abren lugares y espacian, no sólo moran al aire del País Vasco, sino que allí se demoran, como si *dieran tiempo al tiempo* de los hombres. Mas también, y sobre todo, se plantan *ahí fuera*, abriendo futuro para los hombres de esas tierras, justamente allá donde ellos se reconocen precisamente como “fuera de casa” y donde son reconocidos por los otros precisamente por eso, por traer la flor de

18. *Das Wohnen des Menschen*. GA 13, 220.

piedra y hierro del “afuera”. Leamos las palabras, preñadas de sentido, de Heidegger, mientras observamos una *Gravitation* o, si el caso se logra, meditamos ante el homenaje en el *Stelenfeld* berlinés a los judíos del Holocausto: ese *Denkmal* (o monumento, como “vez del pensar”), prodigiosamente alzado por Peter Eisenman. Así podremos, quizá, por un instante, asistir a la inaudita conjunción de dos manos que se estrechan, como en una entrañable encrucijada en la que todo lo anteriormente dicho del arte y del poema, del pensar y de la convivencia, se ensambla y ajusta.

Con esa *ofrenda* de espacio vira cardinalmente nuestra inicial proposición metafísica. Tras nuestro periplo por el arte entrevisto por el pensador, ya no es posible, o al menos ya no es desde luego *decente* andar por ahí diciendo: “Mira: las cosas, hablando francamente, son como son.” Más bien precisamos de alta llaneza y firme humildad ante el misterio de las cosas que obran y (se) abren (como) lugares; precisamos de la *simplicidad* o *Einfältigkeit* hölderliniana, del pudor o *Scheu* ante el misterio del ser, en Heidegger; precisamos de *contención*, en una palabra: son, éstos, los tonos afectivos fundamentales (*Grundstimmungen*) que propician, *cadentes*, el adviento, una y otra vez pendiente, de otro modo de ser humano, como ya exhortara el poeta de la mirada anhelante de “ese ojo que te ve”: del ojo del otro, y de la mano que se tiende, solidaria:

¿Tu verdad? No, la verdad.

Y ven conmigo a buscarla.

La tuya, guárdatela.